



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### **Nello squarcio ferrigno della terra. 1974 il Cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro**

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

Nello squarcio ferrigno della terra. 1974 il Cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro / F. Fabbrizzi. - In: FIRENZE ARCHITETTURA. - ISSN 1826-0772. - STAMPA. - 1-2009:(2009), pp. 62-69.

*Availability:*

This version is available at: 2158/375511 since: 2016-10-19T13:09:08Z

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

(Article begins on next page)

# FIRENZE architettura

1.2009



## la sezione

In copertina:  
© Gordon Matta-Clark, by SIAE 2009  
Office Baroque, Antwerp, Belgium, 1977  
Cibachrome  
30 x 20 inches  
76.2 x 50.8 cm  
Courtesy the Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner, New York

Periodico semestrale\* del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura  
viale Gramsci, 42 Firenze tel. 055/20007222 fax. 055/20007236  
Anno XIII n. 1 - 1° semestre 2009  
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997  
ISSN 1826-0772  
ISSN 2035-4444 on line

**Direttore** - Maria Grazia Eccheli  
**Direttore responsabile** - Ulisse Tramonti  
**Comitato scientifico** - Maria Teresa Bartoli, Giancarlo Cataldi, Loris Macci, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani  
**Capo redattore** - Fabrizio Rossi Prodi  
**Redazione** - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Fabio Fabbri, Francesca Mugnai, Giorgio Verdiani, Andrea Volpe, Claudio Zanirato  
**Info-grafica e Dtp** - Massimo Battista  
**Segretaria di redazione e amministrazione** - Grazia Poli tel. 055/20007296 E-mail: [progeditor@prog.arch.unifi.it](mailto:progeditor@prog.arch.unifi.it).

Proprietà Università degli Studi di Firenze  
Progetto Grafico e Realizzazione - Massimo Battista - Centro di Editoria Dipartimento di Progettazione dell'Architettura  
Fotolito Saffe, Calenzano (FI) Finito di stampare maggio 2009

\*consultabile su Internet <http://www.unifi.it/dpprar/CMpro-v-p-34.html>

# FIRENZE architettura

1.2009

editoriale	La sezione <i>Eleonora Mantese</i>	2
percorsi	Gordon Matta Clark - Di tagli e (rivel)azioni <i>Andrea Volpe</i>	8
	IN TRE MOSSE: La piramide rovesciata di Nauman, le "gesticulating entrails" di Gehry e due ossa di Galileo <i>Giacomo Pirazzoli</i>	14
progetti e architetture	Paolo Zermani Chiesa di San Giovanni Apostolo a Perugia <i>Carlotta Passarini</i>	18
	Alberto Breschi La piazza continua - Nuovo Auditorium per Isernia <i>Giovanni Bartolozzi</i>	24
	Fabrizio Rossi Prodi Nuovo Palazzo della Provincia di Arezzo <i>Fabiano Micocci</i>	30
	Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli A riveder le stelle - Da macchina da guerra incompiuta a <i>machine à voire</i> <i>Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli</i>	36
	Laura Andreini - Archea Teatro e Auditorium del Maggio Musicale Fiorentino <i>Laura Andreini</i>	42
	Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola L'ultima stazione <i>Alberto Pireddu</i>	48
la sezione	Alberto Campo Baeza La Luce e la Materia <i>Michelangelo Pivetta</i>	54
	Arnaldo Pomodoro Nello squarcio ferrigno della terra - 1973 il progetto per il nuovo cimitero di Urbino <i>Fabio Fabbrizzi</i>	62
	Carmen Andriani Sala Congressi del Villaggio Mediterraneo a Chieti <i>Carmen Andriani</i>	70
opera prima	Valerio Barberis MDU architetti Poolhouse Fioravanti <i>Valerio Barberis</i>	78
eredità del passato	Il segreto di Adriano - Luigi Moretti e lo spazio negativo <i>Valentina Ricciuti</i>	84
	Giovanni Michelucci: anatomia dello spazio <i>Francesca Privitera</i>	94
	Una sezione sul tempo - Pasquale Poccianti e l'acquedotto Leopoldino di Livorno <i>Silvia Catarsi</i>	100
ricerche	Il vuoto svela il progetto <i>Barbara Aterini</i>	110
	"Sguardo in ciò che è" - Nello spazio della sezione <i>Elisabetta Agostini</i>	116
	Sezione <i>Giulio Barazzetta</i>	120
riflessi	La lezione di Paolo Galli <i>Vittorio Pannocchia</i> Pensieri e Collages <i>Luca Barontini</i>	124 130
eventi	Galleria dell'architettura italiana Casa della finestra Altana di piazza Tasso Firenze <i>Paolo Zermani e Fabio Capanni</i>	132
	Non già rifiniti impeccabilmente, (...) ma nudi e schietti <i>Francesco Collotti</i>	136
letture a cura di:	Federica Visconti, Saverio Pisaniello, Adolfo Natalini, Vittorio Gregotti, Enrico Bordogna, Fabio Fabbrizzi, Alessandro Masoni, Andrea Volpe, Ulisse Tramonti, Francesco Collotti	138
english text		142

# Arnaldo Pomodoro

## Nello squarcio ferrigno della terra 1973, il progetto per il nuovo cimitero di Urbino

Fabio Fabbrizzi

Parlare di un cimitero vuol dire parlare della morte e parlare della morte oggi, non è facile.

Viviamo infatti la labile condizione che deriva dal retaggio difficile da stemperare, della visione rassicurante di una morte purificatrice delle umane miserie, incrociata ad un più rapido senso di anestizzazione che pervade tutto quanto la riguarda, riducendola non più ad un fatto sociale ma ad un momento estremamente privato e soprattutto negativamente privo di un suo riconoscimento. Cancellarne le tracce, ma credere che in fondo, essa contenga un lascito per i vivi, qualunque esso sia, consegnando al suo -pur se sempre più debole- pensiero, una qualunque cosmogonia possibile, rappresenta forse l'unico sentimento che la nostra era è capace di sviluppare nei suoi confronti.

Pur nell'apparente assenza, l'universalità insita nell'idea di morte, ne fa quindi un tema interpretativamente aperto, suscettibile di veicolare posizioni anche molto diverse tra loro, nelle quali però si ritaglia sempre come corollario prioritario, il concetto di natura.

Anche parlare di natura è un fatto altrettanto complesso e lo è ancora di più quando la natura si trova a dover diventare antropizzata, offrendosi quale base per la possibilità dell'architettura. L'idea di un'architettura dedicata alla morte da costruirsi nella natura, incarna quindi la concretizzazione dei temi che vengono interpretati con forza dal progetto, purtroppo non realizzato, di Arnaldo Pomodoro, per l'ampliamento del Cimitero di Urbino. Progetto vincitore di un concorso presentato nel 1973 insieme agli architetti Carlo Trevisi, Lorenzino Cremonini, Marco Rossi,

Tullio Zini e dallo psicologo Paolo Bonaiuto, con il motto "L'interiorità".

Il luogo è quello deputato dal Piano Regolatore di Giancarlo De Carlo del 1964; una sferica collina in aderenza all'ottocentesco cimitero esistente e in prossimità del Mausoleo dei Duchi da Montefeltro, ovvero la Chiesa di San Bernardino costruita da Francesco di Giorgio sui dolci rilievi che circondano Urbino. Una collina che Pomodoro non costruisce, ma che immagina solcata dal vibratile segno di un cretto vagamente cruciforme. Una faglia che lascia intonsa la rotondità naturale e che scopre tra la profondità dei suoi lembi la vivace presenza di accumuli umorali e materici, diversamente finiti ad accogliere inumazioni e tumulazioni.

La forza di questo progetto di Pomodoro, risiede nel travaso delle sue consuete dinamiche plastiche, dalla scala dell'oggetto a quella del territorio, prefigurando una frattura, una sottrazione di materia, che ribadisce l'antica consuetudine dell'artista di corrodere superfici assolute, geometrie riconoscibili e volumi certi, da coaguli di altre costellazioni di forme secondarie, disposte secondo movimenti e direzioni di possibili stratificazioni successive, litificando le variabili pulsazioni dei dinamici flussi interni. In questa tensione, le sue forme assumono in contemporanea, tonalità opposte, vibrando tra l'essere pelle e struttura, carne e vertebra, massa e sezione.

Anche l'idea di questo cimitero vive di questa preziosa ambiguità che suscitò non poche polemiche nel dibattito del tempo. Perché è scontato dirlo, ma un dibattito accesissimo e dilazionato, questo progetto trascinerà fino quasi ai giorni nostri, rendendo ancora più

Concorso  
per l'Ampliamento del Cimitero di Urbino  
Progetto vincitore  
1973

*Progetto:*  
Arnaldo Pomodoro  
*con:*  
Carlo Trevisi  
Lorenzino Cremonini  
Marco Rossi  
Tullio Zini  
Paolo Bonaiuto

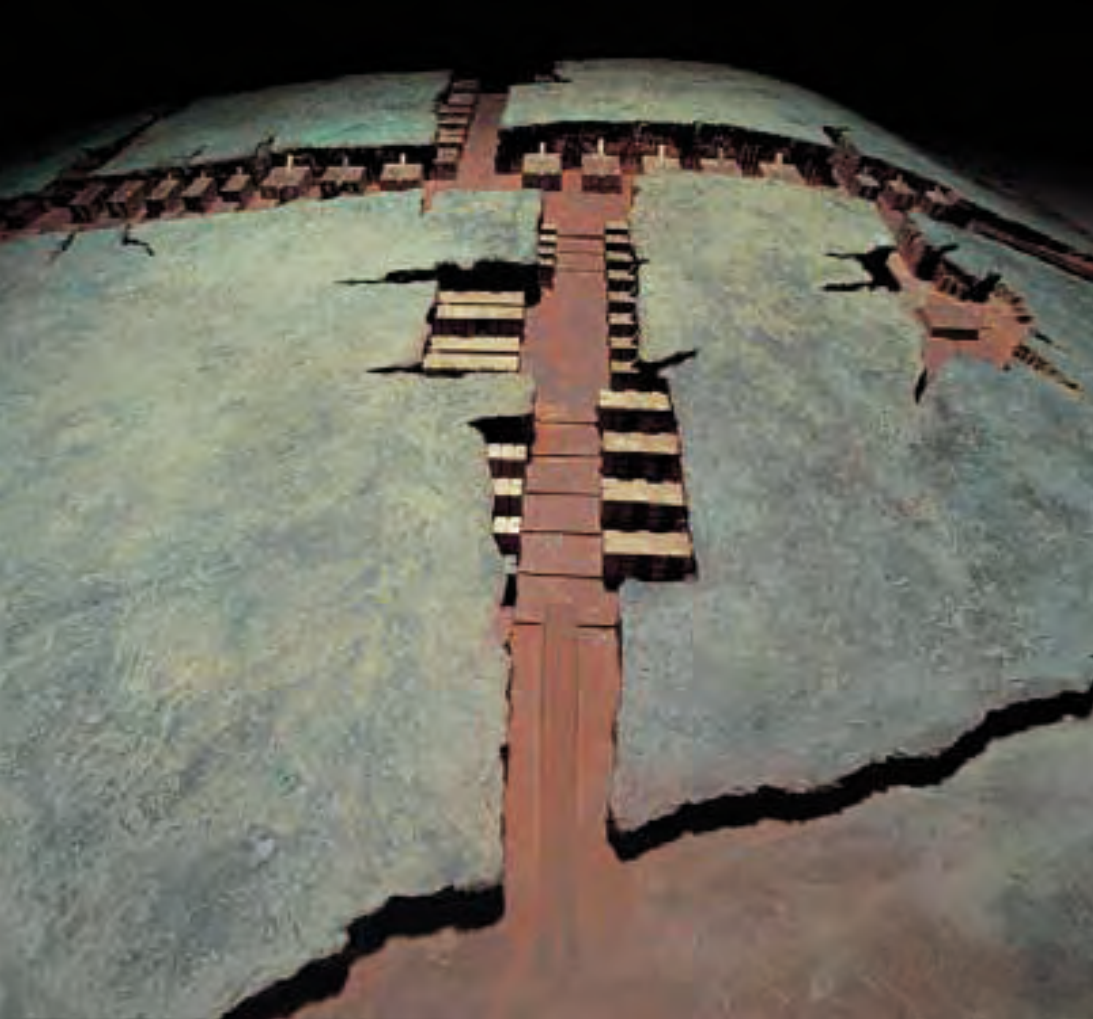




1 - 2  
 Arnaldo Pomodoro  
 Progetto per il nuovo cimitero di Urbino 1973  
 bronzo, 20 x 152 x 177 cm  
 (Foto Antonia Mulas)

Pagine successive:  
 3 - 4 - 5  
 Arnaldo Pomodoro  
 Progetto per il nuovo cimitero di Urbino 1973  
 bronzo, 20 x 152 x 177 cm  
 (Foto Antonia Mulas)





grottesca e come non mai ancora più bruciante e attuale, la privazione subita in seguito alla scelta di non costruirlo. A rileggere i momenti salienti di tale dibattito a distanza di 30 anni, una volta sfrondata dalle code e dagli interventi di una cultura retriva e provinciale, la caratura delle argomentazioni si risolve di fatto in pochi temi direttori, riassumibile nella lucida dialettica tra le posizioni di Giulio Carlo Argan e di Rosario Assunto, intese quali punte di due opposti sentimenti, seppur accomunate da una medesima stima nei confronti dell'intuizione artistica.

Argan,<sup>1</sup> mette ben in risalto il rapporto che la formatività proposta da Pomodoro allestirebbe nei confronti del paesaggio. Una forma ben colta nel suo valore architettonico e non scultoreo, capace di essere assonante con la natura circostante ma anche con le misure umane presenti nel luogo. Nella sua difesa, egli intuisce la creazione di uno spazio poeticamente dedicato alla morte e al suo pensiero, risolvendo il

suo mistero proprio nella stessa identificazione tra uomo e natura. Il progetto di Pomodoro quindi non è impulso ed istinto, ma scrittura artistica, che parte dal luogo per quel luogo e che approda non ad un semplice segno, ma ad un complesso itinerario spaziale, vero quanto malinconico -dice ancora Argan- come un canto di Leopardi.

Ma questa commistione malinconica tra l'uomo, il suo destino, il senso della natura e quello del paesaggio, conduce anche alla visione di una laica religiosità, grazie alla quale, attraverso l'opera si rende manifesta la rigenerazione continua della vita, nella quale la madre terra si spacca e restituisce alla luce, una quotidiana visione della morte. Una visione corale nella quale i defunti, non più collocati in spazi differenziati e personalizzati come specchio della vita e delle sue classi sociali, divengono tutti uguali di fronte ad un uguale mistero.

Non in opposizione ma trasversalmente a queste argomentazioni, Assunto<sup>2</sup> attribuisce alla natura antropizzata dal

progetto di Pomodoro, un valore generico e non individuato, dovuto soprattutto alla mancanza di alberi, quali elementi di identità e di caratterizzazione. Quindi si auspica un dialogo con una natura assolutamente non concettuale, bensì con "quella" natura, frutto forse più di una visione teleologica che non ontologica. A questa riflessione estetica, Assunto aggiunge anche una riflessione sul senso etico che quello spazio suggerisce nei confronti della morte e dei suoi riti. Alla visione densamente popolata da una sorta di universale collettività riscontrabile in Argan, egli oppone un principio di singolarità, che rivendica al posto di una memoria collettiva, una memoria fatta di individui. Una memoria legata agli uomini che in quanto tali, di essi riesca a rivendicarne oltre a ricordarne, proprio l'infinita "ciascunità".

Ma a queste riflessioni si accompagna un comune sentimento di base originato proprio dall'allora inclassificabilità attribuita all'opera. Un'opera giustamente non inquadrata nelle dinamiche della





Land Art, ma nemmeno colta appieno nel suo essere contemporaneamente scultura e architettura. Non ancora diluita forse, la ricorrente fallacia della visione dello spazio involucrante e ancora forse troppo recente quella dello spazio strutturante, il progetto per Urbino, non fu colto appieno in tutta la sua portata innovativa. Esso non solo proponeva una nuova tipologia di architettura funebre, ma anche la prefigurazione di un nuovo approccio compositivo.

L'ambiguità colta nelle pieghe del dibattito di allora, non trovò riscontro nella classificazione del fenomeno. Oggigiorno parlare di ibridazione fra architettura, arte e paesaggio pare cosa acquisita, ma nello scampolo dei tardi anni 70, quando ancora il vero dibattito e quindi il vero scontro, non era tanto sulla forma ma sulle ideologie che esse veicolavano, questa commistione di sensi era davvero difficile da comprendere. Adesso la nostra liquidità culturale si nutre di categorie quali quelle dell'ambiguo, del frammento e del decategorizzato, nelle

quali non paiono esserci più opposte cosmogonie che si fronteggiano; nemmeno nel pensiero della morte, mentre i molti complessi sistemi filosofici oggi in piedi, hanno una coabitazione che oramai a nessuno più sorprende.

Pomodoro ha avuto la lucidità di avanzare una propria visione di questa coabitazione, proprio ricorrendo ad un approccio topografico al progetto, cogliendo cioè quello che di fatto attualmente succede con molta più disinvoltura e soprattutto condivisione scientifica di allora, ovvero il fatto che architettura e paesaggio possono contenersi a vicenda. Questo, attraverso una cosciente alterazione del consueto rapporto di figura/sfondo tra l'edificio e il sito, per cui attraverso la sintesi progettuale, non esistono più la forma e il luogo come entità distinte tra loro, anche se la loro relazione può essere quella di un riuscitissimo dialogo, ma una terza entità che riunendole le supera.

Nella sostanza, il coinvolgimento dell'architettura con la fisicità del luogo attivando

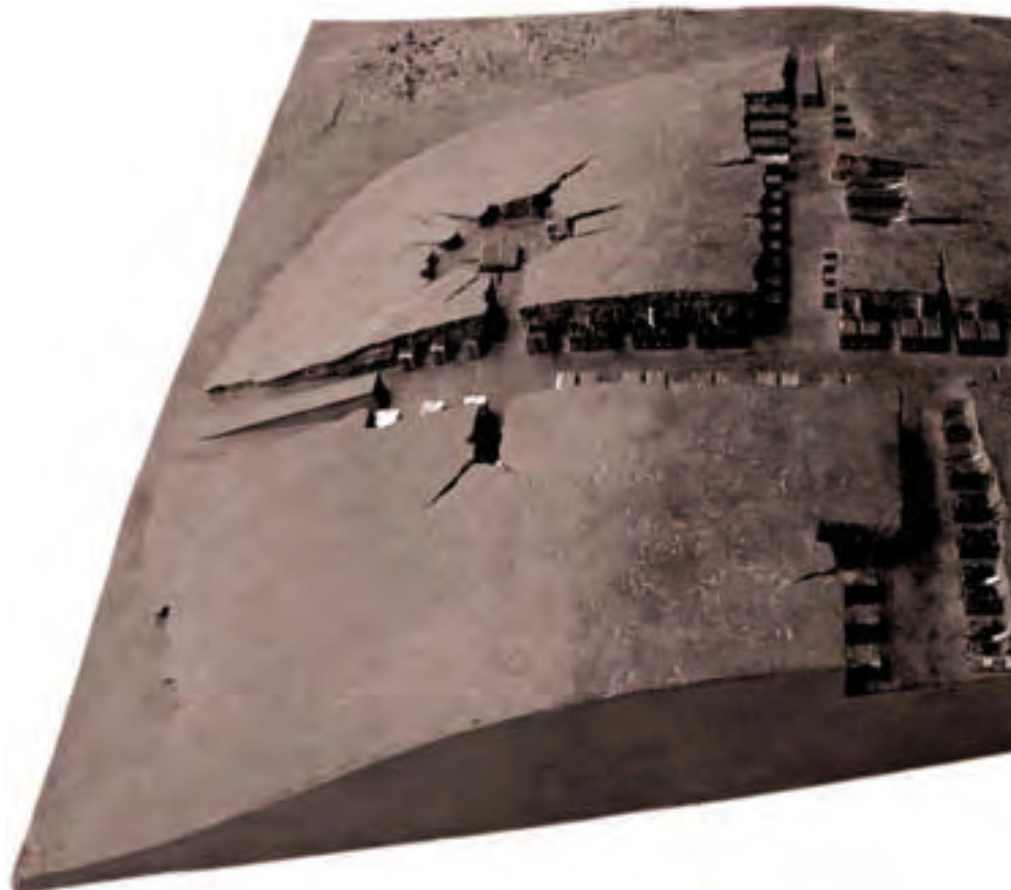
la sua modificazione con il coinvolgimento della terra, si definisce attraverso una sorta di processo "a levare". Come se da una massa unitaria venissero sottratte porzioni di volumi concatenati tra loro, non più solamente attraverso le consuete operazioni costitutive dello spazio, ma anche tramite scavi, contenimenti, argini, incisioni, che la solcano di rughe, di increspature e di fenditure e ne imprimevano forme e figure le cui sinestetiche geometrie, ben si colgono e contemporaneamente al meglio si controllano, solo attraverso l'uso della sezione.

A guardare i riflessi ferrigni e le tonalità scabre ed ossidate della splendida *maquette* in bronzo patinato del progetto, esposta permanentemente nei rinnovati spazi industriali della recente sede della Fondazione Arnaldo Pomodoro a Milano, questa potenza intenzionale del lavoro in sezione si coglie in tutta la sua portata espressiva e con una intensità che sicuramente non traspare dai disegni e dai fotoinserti. La collina è al contempo composta e plasmata,

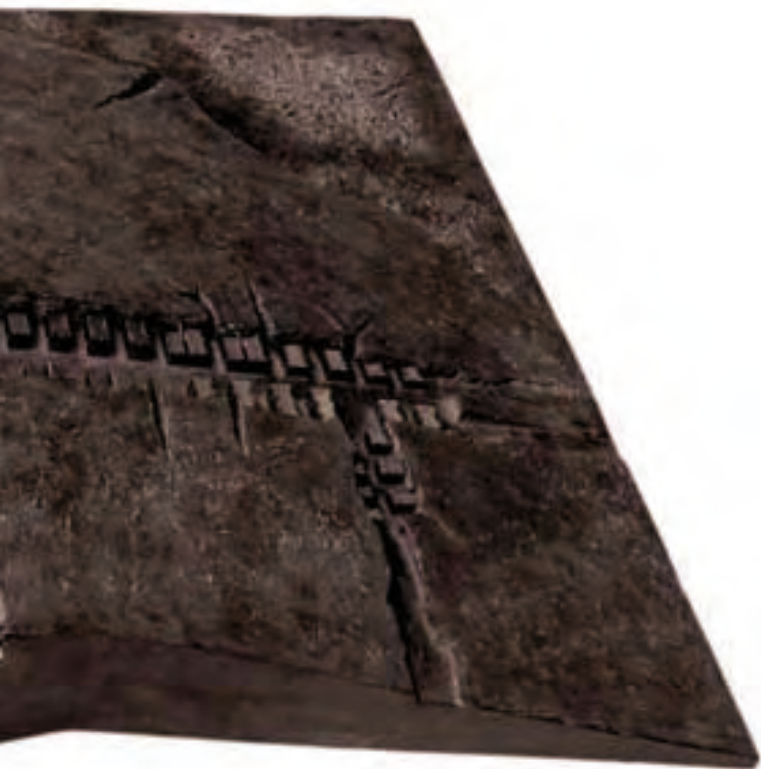




6



9



6 - 7 - 8 - 9

*Arnaldo Pomodoro*

*Progetto per il nuovo cimitero di Urbino 1973*

*bronzo, 20 x 152 x 177 cm*

*(Foto Fabio Fabbrizzi)*

Pagine successive:

10

*Progetto per il nuovo cimitero di Urbino  
veduta prospettica, 1974*

*matite colorate su carta, 50 x 70 cm*

*Disegno a cura di Dialmo Ferrari*

*(Foto Studio Boschetti)*

11

*Progetto per il nuovo cimitero di Urbino  
veduta dall'alto, 1974*

*matite colorate su carta, 50 x 70 cm*

*Disegno a cura di Dialmo Ferrari*

*(Foto Studio Boschetti)*





14

riuscendo ad individuarne nel disegno ricavato, criteri di intelligibilità e criteri di gestualità, come se la forma fosse coralmamente, resa discreta e contemporaneamente dissolta.

Leonardo Benevolo,<sup>3</sup> individua in questa corallità, le cui accezioni paiono marcare le molte tonalità di questo lavoro di Pomodoro, non tanto il frutto di una possibile sottesa visione di religiosità, quanto l'azione interdisciplinare di competenze diverse che in esso convergono, in quanto fenomeno complesso e perfettibile.

Perfettibile come ogni lavoro ancora lasciato nella sospensione della sua mancata realizzazione, ma a distanza di molto tempo dalla sua ideazione, ancora forse più che in passato, maggiormente meritevole di additare una contemporanea via alla rammemorazione tra polarità opposte, ma capace anche nella mancanza di tali polarità, di individuare il senso arcaico del radicare una forma a un luogo. In questa molteplice visione di complessità, questa opera è capace di disvelare nelle sue forme solo prefigurate, l'evidente possibilità di un mondo riconciliato con le sue molte ideologie. Un mondo nel quale non è più importante se gli opposti si fronteggiano o si annullano,

ma nel quale, grazie anche alla metafora dell'incisione in questa terra aperta per ricevere ma anche per rendere, sia possibile comprendere e accettare nella finitizzazione dell'infinito, la nostra infinita finitezza.

L'autore desidera ringraziare oltre al Maestro, anche Lorenzo Respi della Fondazione Arnaldo Pomodoro e Bitta Leonetti dello Studio Arnaldo Pomodoro, per avere messo a disposizione con passione e disponibilità, il materiale necessario alla redazione di questo articolo.

#### Bibliografia di riferimento

- ARGAN G. C., *Il caro estinto va in collina*, in: "L'Espresso", 30/10/1977.  
 ASSUNTO A., *Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino*, in: "L'Espresso", 11/1977.  
 BENEVOLO L., *Se la necropoli è moderna*, in: "L'Unità", 4/1/1979.  
 LEONETTI F., a cura di: *Il cimitero sepolto*, Feltrinelli, Milano, 1982.  
 VETTESE A., VERZOTTI G., *Fondazione Arnaldo Pomodoro. La collezione permanente*, Skira, Milano, 2007.  
 ZEVI B., *Al cimitero c'è un'assemblea*, in: "L'Espresso", 27/2/1977.

<sup>1</sup> Cfr. ARGAN G. C., *Il caro estinto va in collina*, in: "L'Espresso", 30/10/1977.

<sup>2</sup> Cfr. ASSUNTO A., *Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino*, in: "L'Espresso", 11/1977

<sup>3</sup> Cfr. BENEVOLO L., *Se la necropoli è moderna*, in: "L'Unità", 4/1/1979.





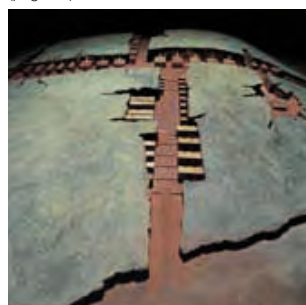
looking towards Terragni and Libera, without that never will be proposed with the attempt of the simple sharing but with that one in a marked manner propulsive of constant innovation. The parallelepipedon inside is emptied out, leaving to perceive own real function of machine for the caption, deflection and regeneration of the light; every single element of the composition fold, in this bowels hollow, for this purpose without never grant to formalisms or linguistic deflections; on the contrary everything appears intentionally elegantly ieratic and defined. The materials, from the concrete to the precious alabaster are worked with the same precision also beyond their function: vestments, closings, structures or details. So the light is important that during the day it permeates from the simple skylights placed inside of the cover structure, so articulated but not uselessly complex the way in which this light is convoyed, molding on, hindering and reflecting in its distance inside of the building immense hidden section that nothing has intentionally monumental but only for its own dimensions. In the evening, the illuminated alabaster walls leave to catch a glimpse the movement of the persons as subjects of the great *Comedia* of the job of which this building is however the scene, as well as the stone villages and Palaces were the scene for the *costumbristas* and their extraordinary characters.

## Arnaldo Pomodoro

*In the earth's metallic gash*

1973, project for the cemetery in Urbino by Fabio Fabbrizzi

(page 62)



Talking about a cemetery means talking about death, and in our era, it's not easy to talk about death. We are living in a transient condition, born of a legacy that is difficult to dilute, with the reassuring view of a death that purifies human miseries crossed with a quickly spreading sense of anesthetization, pervading everything that has to do with it, reducing it into something that is no longer a social matter. It becomes an extremely private moment that is, most markedly, negatively lacking in its sense of recognition.

Perhaps the only sentiment that our era manages to have in regards to death means erasing all signs of it, though ultimately believing that it has a bequest for the living, whatever it is, giving it to the (though increasingly feeble) idea of it some kind of world view. Even in its seeming absence, the universality inherent in the idea of death makes it a topic open to interpretation, open to bearing positions that may differ greatly, in which, however, the idea of nature always finds its place as a priority corollary. Talking about nature is likewise a rather complex undertaking, all the more so when nature becomes human-influenced, serving as a basis for the possibility of architecture. The idea of an architecture dedicated to death to be built in nature is the embodiment of themes that are powerfully interpreted in Arnaldo Pomodoro's design for the expansion of the Cemetery of Urbino, which was unfortunately never built. The project was the winner of a competition in 1973 with architects Carlo Trevisi, Lorenzino Cremonini, Marco Rossi, Tullio Zini and the psychologist Paolo Bonaiuto. Its motto was "*L'interiorità*" [innerness].

The place was assigned by Giancarlo De Carlo's Master Plan in 1964, a spherical hill attached to the existing 19<sup>th</sup>-century cemetery and near the Mausoleum of the Duchi da Montefeltro, or the church of San Bernardino, built by Francesco di Giorgio on the soft hills around Urbino. This hill that Pomodoro never built he envisioned furrowed by the oscillating mark of a vaguely cross-shaped fissure. It is like a fault line that leaves the hill's natural roundness unscathed and disallows in the depths of its edges the vibrant presence of the earth's rises mounds, which become the homes of burials and tombs.

The power of Pomodoro's design is in the shift of his defining sculptural dynamics from the scale of the object to that of the land. He envisioned a fracture, a subtraction of material, in keeping with the long-standing habit of artists to cut into absolute surfaces, recognizable shapes and sure volumes to make new constellations of secondary forms, ordered following the movements and lines of possible subsequent layers, fossilizing the variable vibrations of internal dynamic flows. Within this tension, its forms simultaneously take on opposite undertones, oscillating between being skin and structure, flesh and vertebra, mass and section.

The concept of this cemetery also exists in this delicate ambiguity, which raised quite a controversy in its day. It goes without saying, but it was a fierce, long debate, and this project would drag on until our times, making the loss suffered from the choice to not build it all the more horrible and never more painful and relevant than it is now.

Thirty years after the fact, reading the salient points of this debate, once the remnants of comments from a reactionary, provincial culture are put aside, the heart of the arguments can be quickly pared down to a few main lines of thought. These can be summed up in the clear dialectic between the positions of Giulio Carlo Argan and Rosario Assunto, as the top representatives of two opposite positions, though both shared respect for artistic intuition.

Argan<sup>1</sup> clearly emphasized the relationship that the forms suggested by Pomodoro would create with the landscape. This form was well understood for its architectural rather than sculptural value, able to be brought into accord with the surrounding nature as well as with the human scale of the site. In his defense, he understood

it was the creation of a space poetically dedicated to death and its idea, resolving its mystery by identifying human beings with nature. Pomodoro's project is not an impulse or instinct. It is artistic writing, starting from the place as itself and arriving at something more than a mere sign, a complex spatial trajectory, as *true* as it is melancholy, as Argan said, like a Leopardi poem.

This melancholy mixture between human beings, our fate, the meaning of nature and that of the landscape, leads to a vision of a secular religiosity, which, through the work, makes manifest the continuous regeneration of life, with Mother Earth breaking open and bringing back to light an everyday view of death. His is a unified view in which the deceased are no longer laid in differentiated, personalized spaces like a mirror of life and its social classes. Instead, they all become equal before an equal mystery.

Assunto<sup>2</sup>'s arguments are not in opposition to these opinions, but rather cross them, as he attributes the human-influences nature of Pomodoro's project to a general, unspecified value, due mainly to the lack of trees as elements of identity. Therefore, we find a dialogue with nature that is absolutely not conceptual, rather with "that" nature which perhaps comes more out of a teleological, rather than ontological, view.

In addition to this aesthetic thought, Assunto also commented on the ethical meaning that this space suggests in relationship to death and its rituals. He counters Argan's view, populated with a universal collectivity, with a principle of singularity, which, instead of a place of collective memory, claims one made of individuals. This memory is connected to people for whom, in their very humanity, it manages to lay a claim and remember their infinite "eachness". These ideas are joined by a shared underlying feeling that came out of the perceived inability to classify the work at the time. This project could not fit properly within the idea of Land Art, nor be completely understood as simultaneous sculpture and architecture. Perhaps because the recurrent fallacy of the view of the enveloping space had not yet been attenuated and that of the structuring space was still too recent, the project for Urbino was not fully understood in its full innovative scope. The project did more than suggest a new type of cemetery architecture, it also prefigured a new compositional approach.

The ambiguity captured in the twists of debate of the time found no solution in the classification of the phenomenon. In our times, talking about the hybridization of architecture, art and landscape seems like a given. Yet at the tail end of the 70s' when the real debate and conflict was less about the form and more about the ideologies they conveyed, this crossing of meanings was very difficult to understand. Now our cultural currency is fueled by categories such as the ambiguous, the fragment and the decategorized, in which there no longer seem to be opposing world views set against each other, not even for the concept of death. The many complex philosophical systems that are currently in operation coexist in a way that no longer surprises anyone.

Pomodoro had the insight to put forward his view of this coexistence. He used a topographical approach to the project, capturing what currently happens with much more nonchalance and more support from architectural experts than it did then, supporting the idea that architecture and landscape can contain one another. Through a conscious alteration of the usual relationship between figure/background between the building and the site with the design synthesis meaning that there are no longer the form and the place as entities distinct from one another. Though their relationship may be one of a perfectly successful dialogue, it is a third entity that goes beyond them by uniting them. In essence, the involvement of architecture with the place's physicality, initiating its transformation through the earth, is defined through a kind of process of removal. It is as if from a single mass, sections of volumes were removed that were linked all together. This is no longer done solely through the usual operations of building space, but now through excavations, containments, banks and incisions that furrow the land with wrinkles and fissures and impress forms and figures whose geometric simulations are both best captured and best controlled only through the use of the section.

Looking at the iron reflections and the rough and rusted colors of the project's beautiful scale model in patinated bronze, on permanent display in the renovated industrial spaces of the new location of the Fondazione Arnaldo Pomodoro in Milan, this deliberate power of the work in cross-section can be appreciated in its full expressive scope and with an intensity that can surely not be captured from drawings and photo insertions. The hill is both a composition and a molded sculpture. In the design created, it corresponds both to criteria of architectural science and artistic inspiration, as if the form were at once composed of self-standing parts and dissolved into the landscape.

Leonardo Benevolo<sup>3</sup> considers this multiplicity, whose different senses seem to mark the many tones of this work by Pomodoro, less the result of a possible underlying view of religiosity and more of an interdisciplinary action of different roles that converge in it, as a complex, perfectible phenomena. It is perfectible like any work that is still left in suspension, never having been built. Yet, with the hindsight of the many years since it was designed, perhaps even more than in the past, it serves to point the way to a contemporary path of memory between opposite poles. Even in the lack of these opposites, it can identify the archaic meaning of rooting a form to a place. In this multiple vision of complexity, this work is able to reveal in its outlined forms the clear possibility of a world reconciled with its many ideologies. This is a world in which it no longer matters if opposites come against one another or cancel each other out, a world in which the metaphor of an incision in this land, open to take as well as to give, helps us understand and accept the finitization of the infinite, our infinite finiteness.

The author would like to thank Lorenzo Respi of the Fondazione Arnaldo Pomodoro and Bitta Leonetti of the Studio Arnaldo Pomodoro for having generously made the material available needed to write this article.

Traslation by Miriam Hurley

Reference bibliography

Argan G. C., *Il caro estinto va in collina*, in: "L'Espresso", 30/10/1977.



Assunto A., *Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino*, in: "L'Espresso", 11/1977.  
 Benevolo L., *Se la necropoli è moderna*, in: "L'Unità", 4/1/1979.  
 Leonetti F., edited by, *Il cimitero sepolto*, Feltrinelli, Milan, 1982.  
 Vettese A., Verzotti G., *Fondazione Arnaldo Pomodoro. La collezione permanente*, Skira, Milan, 2007.  
 Zevi B., *Al cimitero c'è un'assemblea*, in: "L'Espresso", 27/2/1977..

<sup>1</sup> See: Argan G. C., *Il caro estinto va in collina*, in: "L'Espresso", 30/10/1977.

<sup>2</sup> See: Assunto A., *Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino*, in: "L'Espresso", 11/1977

<sup>3</sup> See: Benevolo L., *Se la necropoli è moderna*, in: "L'Unità", 4/1/1979.

## Hadrian's Secret Luigi Moretti and the negative space by Valentina Ricciuti (page 84)



The projection plays an unparalleled role in architecture thanks to the fact that the spatial characteristics of a building are most clearly expressed in drawings. The cross-section in the work of Luigi Moretti serves the precise and the sole purpose, in these terms, of exhibiting a dialectic, left deliberately unresolved, between the definition of a specific spatial circumstance, which can be seen as the result of a modern pragmatism, and the confident construction of veritable "visual productions", baroque in stamp. Maintaining, in every one of his projects, an evident nostalgia for nature, Moretti yields to the temptation of the organic, vaguely anthropomorphic, form, the only form in which architecture is reunited with the most explicit physiognomy of the world. Those

who really knew him, his temperament and his moral outlook, claim that his insistent use of the curve reveals traces of his great enthusiasm for the majesty of Roman statuary, some extremely beautiful examples of which were kept in his Via Panisperna studio in Rome. The editorial style of "Spazio" left no doubt as to his multiform and intrinsically pluralistic personality, his tendency to cross boundaries, his inclination towards what Francesco Moschini would later define as the "intersecting gaze" across disciplines, and in the pages of "Spazio" Moretti certainly did not fail to underline, explicitly and insistently, the classicism of his own architecture, to which history seems to have constantly applied signs of its iconic simulacrum, of that still-evolving system of definitive values that are always contemporary. For this reason, looking back over the evolution of Luigi Moretti's professional work and research it is hard not to recall certain alchemic transmutations of medieval architecture: the transition from the Gothic building to that of the Renaissance; the transfiguration of an architecture of slender, pointed structures to one formed of clean-cut cavities; the unexpected "efflorescence" of the column, which ceases to expand radically and, instead, steps to one side, incorporating generous niches, in plans now outlining a fully sixteenth-century space, arriving at those forms in which Bramante, in his first designs for St Peter's, found, "the most beautiful ornament for round and domed cavities, held together by and extending in every direction through semi-circular niches". Turning back to Moretti, we need only consider the relationship between the works produced before the Second World War and those produced afterwards: whilst betraying his propensity to make use of certain rather acrobatic "corrections of aim" – at times imposed on the projects by the circumstances, by situations that some historians, often with ill-concealed hostility towards the architect, have defined as "condescending" – the comparison of his pre- and post-war work seems to reveal, with convincing clarity, a continual and uninterrupted evolution in his style, merit of a research that is complex, interdisciplinary and multiform, albeit permeated with recurring, insistent motifs, with a coherent and strongly personal signature style. This can be seen in the comparison of the G.I.L. building in Trastevere (a very Sol LeWittian grid – *ante litteram*) and the mushroom-like silhouettes of the Pignatelli villas at Santa Marinella or the "apparition" of objects on the roof of the apartment building in the Monteverde district that are "poetical reactions" recalling Le Corbusier. But also in the relationship between his Roman and his Milanese work in the post-war years – work which exhibits an extraordinarily assured sense of being rooted in its context, something that few other architects have known how to contribute to places through their projects – as for example in Via Corridoni in Milan, where the buildings evoke a Savinian "receptiveness" to the city or the picaresque verbal incursions of Gadda, hovering between reason and sentiment. Nevertheless, like any system determined by the energies and the form of its own elements, the homogeneous flow of which gives it its character and at the same time holds the secret to it, the plastic language of Luigi Moretti has its own coordinating logic, sustained by deep roots, woven through with well-grounded reflections, which each piece of architecture appropriates for itself and in which there lies its "living consciousness". This can be seen in the transitions between the plastic nuclei of the apartment building in Via Jenner, in which the temporality of the forms of Borromini's architecture resurfaces, the dissemination of signs and of coagulated zones on the algid outlines of his "angels over Rome", but also the constellation of forms emerging from a Caravaggesque ground of compact material, the eloquent silence of which makes one think of absence as a "possible construction" of space. So Moretti's architecture, in its relationship with the city, often finds itself in the intrinsically contradictory situation of having to produce, with the urban space on which it acts, a unitary whole, whilst it is, in itself, already a whole. In Rome he perceives the theme of the cross-section as, in Franco Purini's words, a "[re]construction of the ruin",

transferring this into the many realities that his shrewd professionalism allows him to address, like the Milanese reality, from which, however, he incorporates the characteristics of an essentiality of form and geometrical refinement.

Like figurative outlines of the image of the building, where each break in the line is justified only by the extent to which it helps intensify an impression, his cross-sections advance or retreat in space according to the movements of the concavity, tracing trajectories of tension so that the eye is allowed to double back on itself constantly. Accepting the realities of history as a Conradian footprint which must be followed, for Moretti the cross-section still represents a condition of space in the negative, which acquires the characteristics of a figure thanks to the asymmetry and the complexity of its own perimeter form. One of the most effective of Moretti's uses of perspective in demonstrating the aesthetic potential of the concave form is probably the Girasole apartment building in Rome's Parioli district; this thanks to the unresolved ambiguity with which the interface of the architectonic cleft greets the eye, dragging the façade's great fissure into the building's interior and presenting an architectonic organism that fakes its own centrality without actually attaining it. Here, in fact, it is hard to establish whether the contraction of the space evoked by the powerful concavity of the vertical cross-section is a result of the thrust of the body of the building surrounding it or of the presence of the void that this creates, pushing the eye vertiginously upwards and revealing, in an obviously Piranesian manner, an unusual repertoire of stairs, balconies and passageways. However, it is worth noting that, perhaps in the name of an obstinate *concordantia oppositorum* on the part of the architect, there are also works in which the surfaces and the pointed supports that articulate the spaces contrast with the dominating characteristic of the concave forms. In fact these internal organs of the building almost always have a material consistency and dimension of their own, claiming an unmistakably positive function, and they reinforce the legitimate desire to appropriate the space on the part of its users. It is above all the projects realised for the Fascist regime that point to this direction in Luigi Moretti's work, like the Casa delle Armi in the Foro Italico in which it is the study of the physical perimeters and the imposition of certain "emotive circumstances" to have suggested the most appropriate configurations of the spaces, or the use of materials that are ostentatiously theatrical, albeit exalted by the alchemic plasticity that the master-architect gives them. It is in precisely this duality of intent – the works of Moretti suspended between the perspectival power of classicism and the contracted anti-perspective of the second half of the twentieth century, fusing the elements of the two – that we can see the results of his study of Borromini's spaces, of the non-objective "values" of mouldings, of discontinuities and of sequences of forms, of the possibility of "transfiguring" the elements of architecture. This is made clear by the appearance, in 1952, in the pages of "Spazio", of the images of models of classical constructions along with diagrams illustrating the tension and reciprocal equilibrium of their forms. A classification of negative spaces presented as the representation of the internal images of the constructions, obtained by considering the infinite number of possible cross-sections, called on to represent that cosmic state of apparent calm between forces governed by obscure and powerful dynamics to which perhaps only the interior of the Pantheon truly testifies, being the only space ever constructed in which the vertical tension that draws the gaze up towards the summit of the cupola is perfectly balanced by the radial and centrifugal expansion of the horizontal perception; the only interior whose concave form in yielding to its own expansion, reacts by enclosing the space and compressing it on all sides. From the lesson drawn from Hadrian's building, Moretti learnt the secret of the concavity – its natural tendency to yield to the force that it generates itself, and the tendency to dilate according to the scale and the narrowness of the elements that circumscribe it. Whilst, in contrast, from the geometrics of Rationalism he learnt that the antagonistic play between force and counterforce creates an approximate neutrality if the space is delineated by planes or straight lines, or, if one prefers, if a cubical space expands outwards from its own centre, although it does so much less preemptorily than a cylindrical space. This is perhaps the reason why, as architectonic counterparts of the men who inhabit them, his often markedly concave cross-sections act as though the architect exerts his power there, as though they had acquired their passive form by yielding to an invading possessor.

## A section on time Pasquale Poccianti and the Leopoldino aqueduct of Livorno by Silvia Catarsi (page 100)



"Nothing is more seducing - and nothing in some cases, is more reasonable - than showing the shapes submitted to an internal logic which keeps them well organized".<sup>1</sup> It is perhaps on the basis of a similar intuition that around 1830, the Architect Pasquale Poccianti decides to complete the façade of the Cisternone in Livorno with a sectioned vault. Actually this study had been undertaken by the author some years before, when he starts projecting the vast aqueduct, of which the big reservoir or Cisternone is undoubtedly the most representative element. Inspired by the method elaborated by the French architect J. L. N. Durand, Poccianti manages to merge hydraulic devices and architecture into a unique shape.

According to this system, experimented during the